

香港舞蹈概述

D HONG
KONG
ance
2018 **verview**

FELIXISM
CREATION

香港舞蹈概述2018

Hong Kong Dance Overview 2018

主編、行政統籌 Editor and Administration Coordinator	陳偉基 (肥力) Chan Wai-ki Felix
主編、英文版執行編輯 Editor and Executive Editor (English version)	李海燕 Lee Hoi-yin Joanna
執行編輯 (中文版) Executive Editor (Chinese version)	羅妙妍 Miu Law
研究員 Researcher	黃頌茹 Wong Chung-yu Eveline
翻譯 Translators	陳曉蕾 Yoyo Chan 劉偉娟 Lau Wai-kuen Caddie 李挽靈 Lee Wan-ling Mary
校對 Proof-readers	陳曉蕾 Yoyo Chan 吳芷寧 Ng Tsz-ning
美術設計、排版 Graphic Design and Typeset	Felixism Creation
出版 Publisher	Felixism Creation
網站 Website	http://www.danceresearch.com.hk/

本刊物內所有圖文資料，版權均屬 **Felixism Creation** 及個別圖文提供者所有。大量轉引、複製、或將其用於商業用途，均可構成侵權行為，編輯室保留追究權利。

All rights reserved. Large-scale quotation, copying and reproduction for commercial purpose is considered infringement of copyright. When such situation arises, the Editorial Team reserves the right to take legal action against involved individuals and/or organisations.

資助 Supported by



香港藝術發展局

Hong Kong Arts Development Council

香港藝術發展局全力支持藝術表達自由，本計劃內容並不反映本局意見。
Hong Kong Arts Development Council fully supports freedom of artistic expression.
The views and opinions expressed in this project do not represent the stand of the Council.

大館舞蹈季 —— 作為人民的場所的可能性

陳偉基 (肥力)

引言

香港賽馬會（下稱馬會）與香港特別行政區政府合作推行中區警署建築群活化計劃，將前中區警署、中央裁判司署及域多利監獄改建，成為古蹟及藝術館於一身的建築群「大館」，於2018年五月正式開幕。¹ 八月旋即獲《時代雜誌》（《TIME》）選為該年「全球百大最佳地方」之一，更形容為「香港有史以來最大型的古蹟復修工程」，並說：「參觀者可以在監獄內喝一杯，或在前監獄庭院裡觀賞莎士比亞的劇目。」² 已有建築群有常設展覽場地、餐廳、商店、辦公室、多用途空間等，此外更於古蹟之上新建兩座大樓，作為視覺藝術及表演的主要場地，分別為「賽馬會藝方」（JC Contemporary），及「賽馬會立方」（JC Cube）。

不過作為香港新的表演及藝術地標，大館的表演及藝術節目卻不囿於該兩座大樓展示，而是以全方位的方式，置於場內不同地方，例如同年推出「戲劇季」、「舞蹈季」及「馬戲季」，作為該類型表演藝術的季度節目組合，其項目散落於戶外廣場及其他室內空間，確實能令藝術節目充滿古蹟的不同角落，有別於本地其他藝術節或舞季（或劇季），有營造場地藝文氣氛的效果。另一方面，從訪問曾參與舞季的藝術創作人中得知，大館舞蹈季更希望與創作者建立更深刻及長期的合作關係，關心創作需要，而非只完成製作及追逐成效。

由此可見，大館作為2018年投入服務的新藝文地標，表面上其營運模式仍是一貫香港文化地標發展模式，即由非牟利機構資助，交由主責藝術營運的公司經

營，以促進本地藝文發展，及與公眾交流為任，策劃不同的藝術節目。以藝術策展來說，當中並沒有所謂新概念。然而本文借戲劇顧問兼學者卡塔琳·特蓮雀妮（Katalin Trencsényi）綜合劇院歷史所強調的「人民的劇院」的經營方式，³ 相對香港大部分場地均為政府管理，以大館既是場地又策劃藝術，在本地較為少見的狀態來分析。當中可分為三個層面討論：一，從場地策展方面，大館以建立社交場合的場域為目標，節目也為整個社交流程的一部分，並與場地其他元素互相影響；二，從策劃舞蹈季與觀眾關係方面，不同舞蹈演出置於不同類型的空間，構成多元的表演形式，讓觀眾有超越傳統劇場的觀賞經驗；三，以創作者的角度，以人而非節目為出發點，重視本地的舞蹈生態發展，與藝術創作人建立一年以上的合作關係，打破一直以來本地藝術節及機構以節目為主導的策劃模式。另外，在第三點中，同時會因應參與舞蹈季的創作人的訪問，提及作為馬會轄下的場地，大館能否突破香港固有節目製作方法，還是因藉表演藝術部門人事上的努力，才達成關心藝術家成長的良好協作方式？這種依靠內部個別人士的支撐而抗衡體制的做法，是否真的有為香港舞蹈界帶來衝擊？

就此，雖然本文以討論2018年舞蹈季為主軸，但因以大館場地及策展方式為研究目標，故部分涉獵2019年舞蹈季的內容。另外，大館僅開幕兩年，在難以收集數據的情況下，本文將大量參照大館提供的資料、其他介紹文章，配合訪問參與舞蹈季人士和業內人士意見，加上少量個人以製作人身分與大館合作的經驗，來分析大館作為香港新興場地及舞蹈策展機構，如何展示具藝術理念及人文性的營運與籌劃方式，以場地研究來側面觀察香港舞蹈創作者的需要與製作概念上的創新。

人民的場地

特蓮雀妮形容，歷史上興建國家劇院可分為兩種取向，一種稱為「法蘭西（或稱為貴族／專制）模式」，即藝術作為教育人民美感及道德為任的服務場域，以1874年建成的哥本哈根皇家劇院（Royal Theatre）等為代表；⁴ 另一種則為「德意志（或稱為布爾喬亞／民主）模式」，場地旨為公民社會集結的地方，以1638年開幕的阿姆斯特丹·城市劇院（Schouwburg）等為代表，⁵ 也是現時德國、英國等地劇院效法的模式。前者將劇院及演出視為教育工具，觀賞演出成為場地的主要甚至唯一功能，而後者則有將劇院歸還人民的任務，使它成為公共場所，供人聚會、飲食、娛樂、辯論、休息等。以劇場內的餐飲管理為例，1976年建成、位於英國倫敦的國家劇院（National Theatre）便以「德意志模式」營運。據其《2013－2014年度報告》可見，當然其主要收益依然來自門票（60%）及英國藝術委員會資助（17%），卻有11%來自餐飲及其他禮品銷售，⁶ 作為一家國家級劇院而言，比例相當高。另一家倫敦著名的舞蹈界地標沙德勒之井劇院（Sadler's Wells Theatre），2018年同樣有11%的「買賣及其他」收入，當中餐飲純利更高達290萬英鎊。⁷

反觀香港，政府機構康樂及文化事務署（下稱康文署）管理本港超過六成表演場地。⁸ 然而從必然以虧損作結的年報看來，主要租場收入佔69%，並且在六十頁報告有五頁詳述停車場租用情況，沒有任何一頁提及餐飲。⁹ 當然部分本地公營劇院內有餐飲商店，但估計已包含於租場業務。而且，縱然香港有如康文署轄下之文化節目組及藝術節辦事處等機構主辦節目，卻是設計節目後再分配到不同場地演出，而非以場地發展思維來安排項目。故此從其收入分類及營業模式可見，作為英國前殖民地，香港公營劇院並沒有繼承英國的「德意志模式」，有別於倫敦不論是半公營或全私營的劇場，香港公營場地主要功能及視野可得出僅作租用場地的結論，而其他服務，至少從財政報告反映而言，並不重要。反而私營場地如香港藝術中心、藝穗會等，更有策劃觀眾整體經驗，讓

人置於社交場域的思維。

同樣地，作為歷史文物、當代藝術展覽、表演藝術，以及休閒娛樂的綜合建築，大館亦以建立一所社交場域為目標來營運，當中包括表演藝術，甚至本文主要提及的舞蹈季。縱然至今仍未取得大館包括門票及餐飲的收支數據，但從結構來看，截至2020年，十五所餐飲商店幾乎遍及大館每座大樓，而主要室內表演場地「賽馬會立方」（下稱「立方」）底下，以及主要戶外演區「監獄操場」，均置有酒吧及餐廳，可見大館在營運一所藝術與消閒並置的場所。同時，作為表演藝術及舞蹈季負責人，大館表演藝術主管錢佑於訪問中亦強調，他們重視的不僅是觀賞節目，而是觀眾在場館的整體體驗。他不希望大館只是一所看演出的地方，而是如他在另一個訪問中提到：「我們希望所有來訪者都能夠在大館感受藝術的熏（薰）陶，同時可以跟朋友在大館休閒地消磨一天」，¹⁰ 他指策劃時經常考慮節目的開始時間及長度，並希望配合觀眾於觀看演出前有時間吃飯，及於演後仍有機會暢飲——這種思維並不限於大館之內，而是利用大館位處中環，特別是蘭桂坊一帶的優勢，讓觀眾既可容易進入藝術作品，同時又貼近消閒生活。

另一方面，錢佑認同大館的節目，包括經常被認為是小眾活動的舞蹈演出，很多時因為地利，以及整個大館團隊（類似「德意志模式」的）營運策略，從觀察及問卷看來，吸引了不少非經常觀賞演出的觀眾，他們很多是希望體驗大館文化的族群。有趣的是，他指出雖然大館作為本地旅遊地標，吸引世界各地旅客來訪，但其節目的觀眾群，如2018至2019年十月舞蹈季每年均有五個主要演出，約二十場次，分別有一千七百九十名及一千七百二十一名觀眾，¹¹ 當中大部分都是本地參與者。他提到特別是本地節目，不足以吸引很多外地遊客觀賞，而是本地人願意前來，且很多是所謂從未觀賞過舞蹈演出的新觀眾。吸引觀眾來舞蹈季的，當然包含創作人及節目的魅力，除此之外不得忽視大館因為地利，令不少人先注意大館可供娛樂及休憩的氣氛，而選擇在遊覽之時或暢飲

之後來觀看演出，這是大館致力塑造消閒與藝術結合的策略成果。

這個結果可能也關係到錢佑於訪問所說，他在策劃舞蹈季及邀請藝術家與作品時，原初考慮為希望吸引大量的族群來觀賞，而非對應給某一個族群的觀眾，尤其是當其他平台包括香港藝術節或康文署主辦節目時，皆考慮針對舞蹈觀眾，如邀請國際大師來港演出等，他便傾向做其他的可能性，藉以吸納更多不同族群，希望來看演出的觀眾沒有壓力，並認為表演是生活的一部分，而不單純是一場高雅藝術。他對觀眾有很大的信任，認為舞蹈並沒有所謂的高藝術門檻，而是當場地提供了適合公眾參與的角度，藝術自然很容易融入人民的生活之中。

或者，正因為建築群由賽馬會慈善信託基金成立的非牟利公司「賽馬會文物保育有限公司」以「大館——古蹟及藝術館」之名營運，其執行方針本來就不是以表演藝術、視覺藝術，甚至保育為主，而是如同其網頁說：「馬會希望藉此為香港注入文化活力，豐富生活，同時推動社會共融。」¹² 以致大館中的表演藝術，及其中的舞蹈季，都傾向讓公眾體驗藝術生活為主要目標，可說是上述「德意志模式」的基礎。

特殊空間促成特別體驗的舞蹈季

承接上述舞蹈季提供了一個非高雅藝術門檻，讓更多受眾可以進場。作為外部觀察的受訪者，本地編舞及2020至2022年香港藝術發展局舞蹈組別委員楊春江認為，基於大館場地的特殊性，包括主演場地「立方」演區較小，難以呈現大型表演作品，乃至有其他不同形式的空間，即類似展覽場地的多用途室內空間「F倉展室」（下稱「F倉」）、戶外空地「監獄操場」，以及其他可供表演的地方，因應場地限制及觀眾人數較少，它生成的作品均會不同於其他傳統場地的規模及形式，而這也是大館舞蹈季發展出來，傾向小型而與觀眾較為親近的格局。

以2018年為例，本地編舞梅卓燕的《日記VI·謝幕……》、加拿大Bill Coleman《身不由己》和台灣劉冠詳《我知道的太多了》，以及城市當代舞蹈團（下稱CCDC）主辦的「跳格國際舞蹈影像節」作品，均於「立方」上演；分別由本地編舞李偉能、邱加希、黃碧琪三個作品組成的《198491牆後的赤裸信息》，及中國編舞二高（何其沃）的《來來舞廳》，則於「F倉」演出。2019年有雙妹嘜舞蹈劇場《雙妹嘜：RE》及以色列Renana Raz《如舞在弦》在「立方」演出，鄭得恩《非變之舞》及以色列Dana Ruttenberg《夢想成真》在「F倉」，而陳穎業製作的《靜極思動——工作坊/展演/鬥舞》則在檢閱廣場舉行。

值得一提是二高的《來來舞廳》，它善用了多為展覽場地的「F倉」空間，將它佈置為穿越時代及氣氛的「的士高」。評論人聞一浩形容：「二高將展室佈置成一所的士高，觀眾化身的士高內的客人。牆邊是桌椅，中間是舞池。桌上放了一些八十年代的漫畫，牆上打上了當年的一些口號。而一眾舞者則向觀眾派發介紹演員閃咭。據悉《來來舞廳》本來是在傳統式劇院內演出，這次就因應不傳統的場地空間而調整，取得不錯的效果。」¹³ 可見二高的演出出乎意料地建構了一種異色氛圍，讓觀眾有如置身另一個時代。另外，《198491牆後的赤裸信息》中，聞一浩也提及：「邱加希的《圍》則選擇了在展室外的空地監獄操場，題材也圍繞了被囚與自由，彷彿與空間承載的歷史進行對話，示範了在嘗試運用不同空間來演出的同時，也與演出空間作有機的連繫。」¹⁴ 也見出節目與場地的歷史與空間配合。

然而，個人並不同意評論所說「近年開始有不同的場地出現」¹⁵（指非傳統空間），而且特別在舞蹈方面，自八、九十年代起，本地創作人礙於香港場地有限，一直均有於不同質地的地方創作，不論是在當年CCDC的城市劇場、酒吧、畫廊、展覽空間，還是其他非正式場地。故此，縱然大館為本港增加了一

些非傳統演出空間，但所體現的並非大館的特殊性。反觀同年曾參與舞蹈季的梅卓燕在訪問中，具體比較舞蹈季與其他藝術節的分別，她以「另類」來形容大館2018至2019年的舞蹈節目。她認為有別於那種大型而吸引很多一般舞蹈觀眾的策劃，如香港藝術節集中推廣芭蕾舞或佛朗明哥等，大館明顯走向另一個方向。她指出「立方」的狹小空間是一個重要因素，先不談可容納觀眾人數不多，其演區比一般舞台甚至排練室更細小，即便獨舞作品也很難充分使用，故此大館沒辦法邀請外國知名的獨舞作品，便傾向找一些特殊的演出。她認同這是很有趣及很聰明的策略，令大館策劃的舞蹈有了一種不同於其他舞蹈策展的性格，也給予觀眾一種新的感受。以致，細小的空間改變了創作人的思維，同時也改變了觀眾對舞蹈的觀感。

大館的「立方」場館過於狹小的先天缺陷，衍生出異於其他藝術節或於劇院的節目，及大館善用其他非劇院空間作演出用途，實有其有趣之處，但比對香港不斷出現的非劇院演出，並不足以成為創新。然而，大館因為節目的多元化，並於細小的空間重視節目與觀眾關係，而形成一種既於中環遊客地標之內，又有親近參與者的態度。如同楊春江於訪談所言：「形成一種屬於大館自己的性格」，這種性格也建基於大館舞蹈季致力推動本地藝術成為主要節目骨幹，讓本地創作人有更多空間發揮可能性。楊春江認為，在香港藝術節因失去馬會的資助，而於2021年後不再設置「當代舞蹈平台」系列之時，大館在支持本地創作、培育編舞的取態，對香港舞蹈業界來說便尤其重要。

人的舞蹈

如上所說，大館舞蹈季的本地創作是其主要骨幹部分，甚至可說是整個策劃中的亮點。這種重視本土創作的精神，也是特蓮雀妮提及「德意志模式」的另一個基礎。這種強調母語（或本土）是政治性的，能體現屬於市民的文化價值，而脫離從上而下的權力策劃。¹⁶ 錢佑說：「在構想大館不同季度演出時，並

非以作品為最先考慮，而是創作者的素質。」特別是舞蹈季，策略上他每年引入一位資深的編舞及其作品，同時以長期合作的方式，與年輕而具質素的編舞或舞者工作，思考多於一年，甚至長達三年的發展方向，讓他們在舞蹈季中有空間、時間及資源去創作。他指出最初邀約這些年輕藝術家發展短篇作品，如李偉能、邱加希、黃碧琪於《198491牆後的赤裸信息》所呈現的短作，及後便希望他們從短作成長為完整作品。錢佑坦言，目標是培育本地編舞，讓他們在香港立足之餘，也可以向海外發展，但在競爭激烈的世界，單是短篇是不足夠的，最終他們必須在幾年內逐步完成至少四十五分鐘或以上的完整作品。

誠然，這種以人為先決考慮，而非買賣創作人的節目的行政思維，在本港確實罕見。但楊春江補充說，即便香港藝術節多年舉辦的「當代舞蹈平台」，或康文署文化節目組「舞蹈新鮮人」系列，有培育新晉的功勞，但確實少了後續如何的方向，他說大館確實有「為年輕一代出力」的意義。同樣，梅卓燕指出康文署培育新人的計劃比較混亂，有試過第一年邀請新編舞設計完整演出，第二年竟要他做回短篇的倒行現象。她舉出比利時舞蹈界有讓編舞走上成長階梯的例子：最初給予很多新人機會，並從中挑選最好的幾位，到讓他們逐漸登上大台，最後成為駐院編舞及國家代表，是很有計劃的，但香港似乎未有這種策略。故此，她曾與錢佑討論，希望大館藉此平台成立如上述的兩條路線，一是較資深的編舞，二是給予機會有潛質的新銳舞者，培養到一定時間後，期望如香港藝術節或其他國際平台能讓他們走上大台，演出更長更完整的作品。

在與本地編舞作長期合作這個議題，其中牽涉到藝術觸覺與行政風險的問題，即策劃者是否有眼光看到藝術家有良好的發展，及在行政上有沒有對未來的承擔，梅卓燕在這方面也對大館表演藝術團隊十分讚許。比較之下，她提到香港藝術節或康文署藝術節均有邀約本地藝術家演出，但它們作為每年定期出現的短期項目，及有承辦藝術節的壓力下，並沒有培育創作人的需要。而且，如要

去發掘人才，她強調並不能單純地收集計劃書或觀看一兩場作品了事，而是要用心地觀察業界，花時間與不同人傾談，了解藝術創作人的需要，才能從中找到合適的對象。而能夠促成此種契機，便回到梅提及的比利時例子，首先需要一個有練習空間的場地及長期推出作品的時間，二是場地負責人不會是行政人員，而是藝術總監，以藝術的眼光去審視合作的創作人。她認為錢佑雖然在職位上並非藝術總監，但已在做這樣的工作，而且從2018及2019年看來，也甚有成績。

在執行項目上，舞蹈季也充分反映出重視編舞需求、以人為先的策略，而深得受訪的參與編舞稱許。其中梅卓燕認為這正是上述錢佑憑藉於業界多年經驗，而了解編舞及創作需要的成功之處。她指出大館表演藝術部門與編舞工作時，都以編舞創作的角度思考，先有充分的傾談，及給予空間去支援，而不是只針對生產產品的眼光來執行行政程序。她指舞蹈創作特別需要給予空間及時間，讓創作人去等待及慢慢磨製成果，很多時不能分階段逐一向行政部門報告進度。她認為這方面大館給予很大的自由度及支持。另一例子，黃碧琪2018年至今與大館有長期合作的關係，她也認同大館在與編舞合作上，給予她本地少見的關心及人性化的工作模式。她指出2018年獲邀創作實驗演出，其中大館在演出前一個月給予她更早期未正式開放的空間及時間，讓她可於大館場地作不同程度的試驗，這讓編舞能實在地適應場地，找尋與地方的契合度及更多可能性，特別是大館作為新場地，舞者更需要好好了解其溫度及節奏，從而設計及實驗。

另外，關於大館給予創作人自由，黃特別提到的一點與梅卓燕所說的相似，即便她的作品是於大館醞釀的新作，但大館行政人員並沒有干涉創作過程太多，合作非常順利，而且十分配合，包括提供空間及配套上的支援，行政與編舞一起思考可能性，而且她指出行政所關心的是藝術家的進度及創作狀態，而多於

追趕產品的完成度，都令她感到舞蹈季是以人為出發點。比較香港藝術節，她回想雖然藝術節的人手及空間比較充裕，然而在創作期間卻需要為了應付行政需要，而要特意設計一個中期綵排展演，僅為了給行政人員審查進度，創作人必須耗費本來時間不多的排練，挖空心思為內部人員完成一個中期報告，增添創作人的壓力，也為創造新作帶來負擔。

再加上另一位曾參與舞蹈季的編舞邱加希的訪問，可以說這些編舞對與大館合作，從邀約、創作，及至演出，均很滿意，同時提到大館表演藝術團隊對編舞的尊重，以「人」為根本去思考節目。然而，從整個大館行政結構及節目編排的角度來看，大館在策展節目的時候，卻似乎未必每每以人為先。CCDC助理節目經理黃沛傑在回應2018年「跳格國際舞蹈影像節」（下稱「跳格」）於大館場地播放時，他指大館表演藝術團隊是大館三個主要範圍的其中一環，另外兩個是當代藝術及歷史文物組別，而市場策劃則為另一個部門。黃認為在以團體身分與大館場地合作上，並沒有感到大館有與別不同之處。反而在節目規劃上，更顯出新場地未及協調的狀態，例如「F倉」演出時，同期「跳格」在「立方」及「洗衣場石階」發生，節目時間相撞。另一方面，大館的宗旨理應向遊覽人士推廣文化藝術，讓更多公眾輕鬆步入藝術作品，然而在推廣節目時，某些做法卻與這種想法矛盾，黃沛傑指出雖然舞蹈季時段有很多節目，但其實同一時期當代藝術、歷史文物等也有活動，給人的印象是大館有很多節目，但不會只推介舞蹈季；他再以大館網頁及宣傳小冊子編排為例，他指其編排邏輯並非以節目時間順序，而是以節目分類來排列，即是觀眾首先要知道某個演出名稱，才去搜尋節目時間，發現自己時間許可了，再思考是否購買節目，而不是先知道有一個舞蹈季，再看看日程中有甚麼節目。這種安排有機會令對節目未有認知，純粹想知道大館當時有甚麼節目可看的觀眾增添障礙。

不過黃沛傑強調大館作為文化地標，有自己的宣傳渠道，在電影推廣宣傳上自然比其他場地有優勢，但作為新場所，其設施及配套上卻未必比其他地方好。例如雖然大館「立方」為少數擁有4K級數放映設備的表演藝術場館，但2018年時，大館於播放格式上的限制，比其他地方更多。他提到尤其對於資源匱乏的獨立藝術家，他們往往沒有時間及資本轉換成場地的指定播放格式（DCP），帶來的播放基本問題及成本就回到CCDC及藝術家身上，不過情況到了2019年已有改善。再者，黃提到大館另一個不同於康文署場地之處，2018年即便完成了影片測試，大館後台人員並不會負責播放上的問題，而必須由CCDC員工在控制室當值，並看著大館同事播放。由於「立方」觀眾席入口與樓上控制室有一定距離，故他及同事沒辦法兼顧兩邊，而需要另派人手，這與康文署場地在測試順利後，便交由場地控制播放的程序不同。同樣地，在人手分配上，他指出作為新場地的大館，在最初設計整個播放流程上，亦沒有仔細考量所有執行細節，例如晚上七時放映，後台並沒有計算客戶需要事前兩小時來進行測試，而到中段才商議工作人員晚飯時間的問題，這也是他在其他康文署場地未試過的。

總結上述參與編舞回應，可以歸納出以錢佑為首的大館表演藝術團隊，確實在以人為軸心、重視編舞創作、培育人才，及關心節目與觀眾的開放態度上有很大的貢獻，而且比對本地不同的舞蹈策展，著實更人性化。然而這種待人態度，似乎是因為表演藝術團隊質素及處事風格所致。觀乎「跳格」的播放經驗，大館整體的行政能力又不見得與其他場館不同，甚至部分呈現新興場地在行政上未順暢的問題，在市場推廣及後台管理上，也不見得有人性化的思維。

另一方面，本人作為2019年舞蹈季《雙妹嘜：RE》的策劃，也為大館在策劃上以人為依歸的命題作補充。表演藝術團隊確實有如上述的關心創作者態度及工

作方式，然而很大程度是他們以個人的職責，去承諾及承擔這種與藝術家順利合作，給予自由及空間後的各種風險。原因是馬會的資助制度上，表演藝術團隊並沒有力量去改變當中刻板，甚至可說是不切合藝術創作實際需要的制度。例如，舞蹈季於十月舉行，即使大館表演藝術團隊早於一年前已與藝團及藝術家商討合作，奈何馬會必須於每年七月財政年度之後才通過及後的演出項目，故大館只能於三個月或更少的時間內，才能真正與藝術家簽定合約及落實演出。即是說如以合約來定位，藝團或藝術家從確實到籌組人手，乃至編舞及排練，只有三個月時間，就表演創作而言，是不合乎現實的，更遑論需要更長時間培育人才。故此，就《雙妹嘜：RE》而言，即便未有合約，團隊已於一年多前與大館初步傾談，並開始工作，但截至合約出現之前，整個計劃仍有機會拉倒，而團隊便要因著對表演藝術團隊的信任而承受風險，這是在其他藝術節中不會出現的驚險情況。相反，大館表演藝術團隊可能已為馬會不合表演藝術製作倫理的工作模式，冒上很大風險。可以說最初團隊邀請藝術家合作，某程度上可能不是代表馬會及大館，而僅基於他們個人的眼光及信任，再以大量的行政手段，去說服馬會及大館各個關卡。

於是，此段題目定為「人的舞蹈」便有了雙重意義：一，大館在實際執行上確實做到了以人為本，給予藝術家最大的自由及支持，去完成創作，及至培養人才，讓他們有更長時間發展自己的藝術；二，在行政及制度上，馬會及大館充分地表現出香港最大的慈善組織及藝術資助機構，與藝術發展及實際需要脫離現實，而只為迎合行政程序的官僚方式。為了令舞蹈季順利進行，而必須犧牲員工及藝術家的安全，在有違合約精神的基礎下，以人事作風解決失敗的行政措施所衍生的各種問題，確實是另一種定義的「人的舞蹈」，而非在健康的制度下衍生產品。

結語

綜合上述三點，首先大館既是場地又作策劃，同時關顧觀眾以體驗大館整體生活為主，而非僅作為提供表演的場地；二，多元而在地的演出，突顯了大館的個性，同時給予觀眾親切的印象；三，大館在關懷藝術家的創作，及培育人才的決心，也值得稱許，故從舞蹈季的結果而言，確實完成了「人民的劇院」，將場地的主體交回給人，包括遊客、觀眾、創作人，而非將演出神聖化、高雅化，或買賣節目的思維。然而在行政執行的角度，顯然馬會比康文署及其他藝術場館更不合表演藝術製作邏輯，只顧行政程序的作風實在是去人性化的極致表現，反過來還需要大量人力物力去遷就，為不合理的程序花大量的心思去解難。

最終大館能否真正成為「德意志模式」，將場地的權力盡可能交還予人民，還有待它日後的發展。但可以肯定的是，以大館自2008年公眾諮詢至今，其宗旨大致不變來看，包括：「為不同年齡、不同背景的香港市民和旅客，闢建一個上佳好去處；除建議歷史建築群加入商業化部分之外，另注入藝術及文化元素；為普羅大眾提供公共空間」，¹⁷ 即便大館正積極發展商店及食肆，而至2020年已有十五家餐飲營業，¹⁸ 至少它不至於成為同樣位於中環、另一個古蹟改建的文化地標PMQ元創方一樣，以「宣揚『創作企業家精神』（將創意轉化為商機）」，¹⁹ 銳意成為人民的商場的 mode。大館在行政上確實諸多規條，但只要藝術表演、展覽等仍然是大館的主要成分，而非餐廳及商店的附庸，在上述的種種發展下，它仍有成為真正「人民的劇院」的潛力。

- 1 大館，〈關於我們〉。〈https://www.taikwun.hk/zh/taikwun/about/tai_kwun〉（檢索日期：2020年12月21日）。
- 2 Casey Quackenbush, 'World's Greatest Places 2018,' *Time*, 23 August 2018, accessed 21 December 2020, <https://time.com/collection/worlds-greatest-places-2018/5366681/tai-kwun-hong-kong-china/>. 原文為「Hong Kong's largest-ever restoration project, which opened this summer, is a complex of 16 former police and judicial buildings—some of them 150 years old and all relics from Hong Kong's days as a British crown colony—revitalized as a complex for the city's arts and culture. Visitors can have a drink in the former jail or watch a Shakespeare play in a onetime prison yard, among other activities.」
- 3 Katalin Trencsényi, *Dramaturgy in the Making: A User's Guide for Theatre Practitioners* (London: Methuen Drama, 2015).
- 4 卡塔琳·特蓮雀妮著，陳佾均譯，〈戲劇顧問：連結理論與創作的實作手冊〉（台灣：國家表演藝術中心國家兩廳院，2016），頁36。
- 5 同上，頁37–39。
- 6 National Theatre, *National Theatre Annual Report 2013–2014*, in *Poetics*. Vol. 41 (2014), 55–59.
- 7 Sadler's Wells, *Annual Review 2017–18* (London: Sadler's Wells, 2018), 53.
- 8 香港藝術發展局，〈香港文化場地租用概覽〉。〈<http://www.hkadc.org.hk/?p=9216&lang=tc>〉（檢索日期：2020年12月21日）。
- 9 Audit Commission Hong Kong, 'Chapter 7: Leisure and Cultural Services Department — Management of performing arts venues' in *Annual Report 2010–11* (Hong Kong: Audit Commission Hong Kong, The Government of the Hong Kong Special Administrative Region, 2011).
- 10 侯杰華，〈大館——古蹟活化 讓藝術走進民間〉，《C²文創誌》31期，（2019年2月），https://www.c2magazine.mo/report_info/56/98.html。
- 11 資料由大館表演藝術提供。
- 12 大館，〈香港賽馬會〉。〈<https://www.taikwun.hk/zh/taikwun/hkjc>〉（檢索日期：2020年12月21日）。
- 13 聞一浩，〈舞蹈手札：大館舞蹈季引發的幾點思考〉。〈<https://www.dancejournalhk.com/single-post/taikwun-dance-season-2018>〉（檢索日期：2020年12月21日）。
- 14 同上。
- 15 同上。
- 16 同註4，頁36–40。
- 17 香港賽馬會，〈活化及保育中區警署建築群：香港賽馬會的建議方案公眾諮詢報告〉，2008，頁2，https://www.taikwun.hk/assets/uploads/press_entries/PJLlj592Eg.pdf。
- 18 大館，〈消閒娛樂/餐飲及購物最新消息〉。〈https://www.taikwun.hk/zh/lifestyle_enjoyment/shop/eat-and-buy-latest-news/51〉（檢索日期：2020年12月21日）。
- 19 PMQ元創方，〈關於PMQ 元創方〉。〈<https://www.pmq.org.hk/about/about-pmq/?lang=ch>〉（檢索日期：2020年12月21日）。